Nr. 6. Dnia 15-go marca 1927 r. RoK II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ
Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.
Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	300 „
półrocznie	6 00 „
rocznie	12.00 „
Cena pojedynczego egz.	**70 gr.**
Konto P. K. O. Poznań	**Nr. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Józef Stanach** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 ni. 7. Nr. tel. 01-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

EDMUND GIZEJEWSKI.

W setną rocznicę śmierci Ludwika van Beethovena

Świat muzyczny przeżywa w bieżącym roku bardzo ważny moment — setną rocznicę śmierci największego kompozytora doby klasycznej, wielkiego instrumentalisty i improwizatora, genjusza, który ówczesną technikę muzyczną gry fortepjanowej pchnął na nowe tory.

Ludwik van Beethoyen z pochodzenia holender, syn Jana, śpiewaka kapeli elektorskiej, urodził się **w Bonn w roku 1770.** Należał do rodziny obdarzonej talentem muzycznym, bo i dziadek jego był zawodowym muzykiem. Beethoven początkowo uczył się muzyki u swego ojca, a następnie u Fryderyka Pfeiffera. Główne zaś wykształcenie muzyczne zawdzięczał wybitnemu kompozytorowi **Chrystjanowi Neffe** i pod jego to kierunkiem stworzył swoje pierwsze kompozycje. 3 sonaty fortepjanowe i kilka drobnych utworów.

Talent jego zwrócił ogólną uwagę. **Hrabia Waldstein** *) wysłał go do Wiednia, aby się kształcił pod kierunkiem Haydna. Tam też pozostał do śmierci. Szkołę praktyczną przeszedł Beethoyen, będąc wiolistą w nadwornej orkiestrze, gdzie poznał technikę orkiestralną i literaturę symfoniczną. Pierwsze lata pobytu w Wiedniu, zalicza Beethoyen do najszczęśliwszych w swem życiu, bowiem salony arystokracji, gdzie ogniskowało się życie muzyczne, stały dlań otworem, a i egzystencję materjalną zawdzięczał poparciu magnatów, umiejąc jednakże wobec nich **zachować swoją godność artystyczną i osobistą niezależność.**

*) Stąd sonata C-dur op. 53 zwana „Waldsteinowską", gdyż jemu była dedykowaną.

Jednakże warunki finansowe niedługo sprzyjały. Mistrz popadł w długi, walczył o kawałek chleba już nietylko dla siebie, ale i dla bratanka, którego wziął na wychowanie.

Taki stan rzeczy wpływał oczywiście bardzo ujemnie na stan psychiczny Mistrza. Z natury wrażliwy, cierpiał moralnie od wczesnej młodości, gdyż brutalne zachowywanie się ojca jego, zdeklarowanego pijaka, raziło go, powodując rozstrój nerwowy.

W 30 toku życia, podczas największego rozkwitu jego talentu, traci słuch i tu zaczyna się straszna tragedja muzyka. Blizki był samobójstwa, lecz silna wola i myśl, by „dożyć bodaj jednego dnia czystej rozkoszy" — zwyciężyła. Dzięki energji i samozaparciu, przebija trudności i idzie przez życie choć pełen bólu — z wiarą w przyszłość.

Aby ukryć swą głuchotę, stronił od ludzi, nie bywał nigdzie, sam zamknięty w sobie, od czasu do czasu tylko wyjeżdżał na wieś, spędzając chwile wśród przyrody, którą szalenie kochał.

W utworach Jego przebija się pierwiastek tęsknoty, rozpaczy, tragizmu, cechuje je rys indywidualny, wolny od wszelkich wpływów narzuconych, w przeciwieństwie do muzyki Haydna i Mozarta.

Nie zajmuję się tu analizą poszczególnych utworów, gdyż to nie jest celem niniejszego szkicu monograficznego, lecz specjalnego studjum, poświęconego analizie Jego dzieł. Wpływ jednak jaki mają kompozycje L. v. Beethovena na dalszy rozwój sztuki pjanistycznej jest dominującym, a twórczość Jego skarbem, z którego całe pokolenia czer-

pią i czerpać będą środki techniczne, nieprzebrane w efekty (jak i u Chopina).

Oprócz literatury foitepjanowej, wzbogacił Beethoven literaturę symfoniczną, pozostawiając: 9 symfonji, 5 drobnych utworów symfonicznych, 3 uwertury koncertowe, 5 koncertów fortep. z orkiestrą, koncert skrzypcowy D dur (raczej symfonja) ze skrzypcami solo), fantazję na chór z fortepjanem i orkiestrą, koncert potrójny na skrzypce, wiolonczelę, fortepjan i orkiestrę, 2 kantaty, dalej: 8 kwartetów smyczk., 38 sonat fortep., tria fortep., kwartet smyczk., septet, 10 sonat skrzypc. z fortep., z których b. popularną jest A-moll, zwana „Kreutzerowską", gdyż była dedykowaną Rudolfowi Kreutzerowi (skrzypkowi). Twórczość operowa ogranicza sie zaledwie do jednej tylko opery „Fidelio", kilka pieśni ludowych, cykl 6 pieśni, pieśni religijne, hymny, oratorjum.

Zgasł dnia 26 marca 1827 r. we Wiedniu, na przełomie doby klasycznej i romantycznej, bowiem charakter ostatnich Jego utworów zapowiadał już nowy styl w rozwoju muzyki — będący niejako przedsmakiem doby romantycznej, której tak świetnie przodowali Schumann i Chopin.

Wycieczka językoznawcza w krainę muzyki

W artykule niniejszym zatytułowanym nieco paradoksalnie, chciałbym poruszyć sprawę, która powinna zainteresować szerszy ogół czytelników „Muzyka Wojskowego". Jest to sprawa pisania i wymawiania nazwisk kompozytorów i tytułów ich dzieł.

Chodzi oczywiście o nazwiska i nazwy cudzoziemskie. Najbardziej miarodajne w tej mierze rozstrzygnięcie Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie nie rozwiązuje zagadnienia w sposób wyczerpujący, pozwala bowiem niektóre nazwiska transkrybować tak, jak się je wymawia w języku polskim, inne zaś poleca pisać z zachowaniem pisowni oryginalnej, a więc: Szekspir, Szyller, ale Heine, Hugo, Hume itd. Rozstrzygającemi momentami są tu z jednej strony — ogólna znajomość wymawiania niektórych nazwisk, z drugiej mniejsza lub większa możliwość transkrybowania pewnych nazwisk cudzoziemskich w języku polskim. Sprawa ta komplikuje się jeszcze bardziej, o ile chodzi o nazwiska rodowe, pochodzące z języków, które posługują się nie alfabetem łacińskim, tylko jak niektóre języki słowiańskie t. z w. cyrylicą, albo jak języki wschodnie własnemi alfabetami. Nazwiska te muszą być z natury rzeczy transkrybowane, przyczem zależnie od właściwości języka transkrypcja ta jest nieraz bardzo niedokładna.

Powszechnie np. znaną jest rzeczą, jak niedokładnie przepisują Niemcy lub Francuzi nazwiska rosyjskie. Nasze transkrypcje wyrazów pochodzących z języków orjentalnych też bardzo często oddają brzmienie oryginalne w sposób daleko odbiegający od prawdy. Niestety niema na to rady, bo trudno wymagać, . aby cytowano w polskich książkach nazwiska arabskie, czy hebrajskie w oryginalnych alfabetach.

Istotny stan rzeczy będzie się zatem przedstawiał w polskim języku w sposób następujący: Pewną część nazwisk cudzoziemskich przepisuje się zapomocą dźwięków używanych w polskim języku w sposób zbliżony do brzmienia oryginalnego, resztę zaś — kto wie czy nie większość nazwisk, pochodzących zwłaszcza z języków germańskich i romańskich pisze się w pisowni oryginalnej, wymawiając zgodnie z brzmieniem właściwem, przyczem jest obowiązkiem człowieka inteligentnego znać prawidłową wymowę przynajmniej najbardziej znanych nazwisk obcych.

Rosyjski język, posługujący się jak wiadomo odrębnym alfabetem, różni się w tej mierze zasadniczo od języka polskiego. Język ten zastosował w sobie zasadę transkrybowania wszystkich nazwisk cudzoziemskich. Wobec właściwości alfabetu rosyjskiego wypada to nieraz wprost komicznie. Wystarczy zacytować kilka przykładów: Np. wielki pisarz francuski Wiktor Hugo pisze się (i wymawia) w rosyjskim języku: Gjugo; poeta niemiecki Heine brzmi po rosyjsku: Gejne; opera Wagnera „Tannhäuser" wygląda w transkrypcji i w wymowie rosyjskiej: Tangejzer. Przykładów tych możnaby podać bez liku.

Sprawiedliwość każe jednak przyznać, że dzięki temu systemowi transkrybowania wiele nazwisk cudzoziemskich np. angielskich dochodzi do świadomości czytelnika rosyjskiego w formie bardziej zbliżonej do brzmienia oryginału, niż to ma miejsce w języku polskim, gdzie znajomość angielskiego i sposobu wymawiania nazwisk angielskich jest stosunkowo niewielka. Np. nazwisko kompozytora angielskiego Wallace'a, twórcy „Maritany", brzmi w transkrypcji rosyjskiej „Uoles". co mniej więcej odpowiada wymowie angielskiej, której większość Polaków nie zna. Jest to w każdym razie lepiej, niż wymawiać dosłownie Wal l a c e tak, jak się pisze.

Mimo tego jednak język polski, jakby w poczuciu jakiejś dumy, czy pańskiej wyższości nie chce „zniżać się" do transkrybowania obcych nazwisk i przeważnie — jak to już wyżej zaznaczyłem — cytuje się w ortografji oryginalnej, pisząc Haydn, (a nie, jak się wymawia: Hajdn), Puccini (nie Puczini), dTndy (nie U'Endi) itd.

Nawet o sposób pisania nazwiska największego polskiego muzyka toczy się spór, a ankieta rozpisana swego czasu w tej sprawie nie dała ostatecznego wyniku, jak pisać: Chopin, czy Szopen. Cóż dopiero mówić o obcych kompozytorach! Zostawmy więc bez transkrybowania nazwiska znane całemu światu, jak: Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Rameau, Lully, Debussy, Saint Saëns. Mozart, Beethoven, Strauss, Liszt, Falla, Svendsen, a wymawiajmy, a raczej uczmy się wymawiać tak, jak je wymawiają ich ziomkowie, a za nimi cały świat cywilizowany.

Osobne miejsce w tych rozważaniach należy się nazwiskom rosyjskim; z powodu odmiennego alfabetu zachodzi potrzeba transkrybowania wszystkich nazwisk, co się nam naogół dość szczęśliwie udaje. Sprawa jednak przedstawia się mniej jasno, o ile chodzi o odmianę tych nazwisk. Dzięki bo-

wiem bliskiemu pokrewieństwu obydwu języków, jesteśmy skłonni niektóre nazwiska właściwe językowi polskiemu przenosić na nazwiska rosyjskie. I tak np. rosyjskie nazwiska na ...skij odmieniamy w polskim języku tak, jakby się kończyły na ...ski. Mówimy więc: Czajkowskiego, Musorgskiego, Strawińskiego, stosując — podobnie jak w rosyjskiem — do nazwisk tych odmianę zaimkową. Dziwnie razi ucho polskie stale przez redakcję czasopisma „Muzyka" używana forma Rimskija-Korsakowa. Jest to oczywiście analogja do takich nazwisk, jak Tołstoj, które w poczuciu Rosjan są przymiotnikami i dlatego odmieniają się jak przymiotniki, natomiast, w języku polskim traktowane są jak rzeczowniki, a dzięki temu odmieniają się według deklinacji rzeczownikowej. Mówimy więc: Tołstoja a nie Tołstego. Tołstojowi a nie Tołstemu. Używanie formy Rimskija aczkolwiek wzorowane na formie Tołstoja o tyle nie jest słuszne, że poczucie językowe polskie czyni wyraźną różnicę między obydwoma typami, jeden z ni -h zaliczając do odmiany rzeczownikowej, drugi odmieniając na sposób przymiotników. Gdyby się chciało być konsekwentnym, przynajmniej w duchu p. Mateusza Glińskiego z „Muzyki" musiałoby się mówić Czajkowskija i Dargomyżskija! Uprzejmie dz:ękuję za taką „poprawność" językową.

Wypadnie mi jeszcze w ramach dzisiejszego artykułu poruszyć sprawę tłumaczenia imion własnych. Wiemy, że są imiona, które z małemi różnicami wspólne są całej masie języków, a obok nich są też inne, właściwe tylko niektórym językom, często nie dające się nawet przetłumaczyć. Jest więc obok popularnych w całym świecie od czasów conajmniej Pisma św.: Mateusza, Jana, Marka, Józefa, Jakuba, Pawła, także mnóstwo imion, które powstały później w ciągu wieków, a po części nawet spopularyzowały się w pewnym narodzie, albo nawet u różnych narodów. Możnaby* o tem pisać całe studja historyczne i ludoznawcze, w których dałoby się śledzić, jak niektóre z tych imion szły od narodu do narodu i jak się rozprzestrzeniały, jak zaś natomiast inne ograniczały się do jednego narodu, nie wychodząc po za terytorjum jego zamieszkania.

Do tej drugiej grupy należą przedewszystkiem imiona powstałe wśród ludów, mówiących języka mi trudnemi, mało rozpowszechnionemu wśród sąsiadów i innych dalej mieszkających narodów. Nas interesują tu w pierwszym rzędzie tak częste u nas t. zw. imiona słowiańskie Kilka z nich powędrowało dalej między obce ludy, np. Stanisław, Władysław, Wanda, większość jednakże przykuta do Polski, lub conajwyżej do ziem słowiańskich, poza któremi trudno byłoby szukać takich imion jak Bogusław, Mieczysław, Bożomir, Przemysław, Żelisław itd. Niektóre z tych imion próbowano przeinaczyć wśród obcych dla ułatwienia wymowy, czyniąc np. z Władysława: Ladislaus u Niemców, lub Laszlo u Węgrów; innych, rzadszych nie próbuje się nawet zmieniać fonetycznie, lecz pisze się je możliwie najwierniej z oryginałem, a wymawia jak Bóg da.

My robimy tosamo. Z imion cudzoziemskich sporą garstkę przeinaczyliśmy po swojemu, czyniąc np. z Richarda: Ryszarda, z Friedricha: Fryderyka, (którego Czesi, dalej od nas posdedłszy, przeinaczyli na B •dricha!), z Johannesa: Jana, a Siegesmunda: Zygmunta. Nie przyszło nam jednak do głowy zmieniać całej masy* imion cudzoziemskich, rzadziej stosunkowo spotykanych, które przyjmujemy w razie potrzeby w formie niezmienionej np. Wolfgang, Friedhof, Irmgard, Arpad, Béla itd.

Niektóre może dałyby się przetłumaczyć, jak np. dopiero wspomniane węgierskie Bela, które odpowiada polskiemu Wojciechowi, którego znów odpowiednikiem niemieckim jest Adalbert, w zasadzie jednak coraz częściej zaczynamy naginać się do zwyczaju cytowania imion cudzoziemskich w brzmieniu oryginalnem, chociażbyśmy nawet mogli je przetłumaczyć. Karol Szymanowski np. w wydawnictwach niemieckich ukazuje się stale jako Karol, mimo że imię lo tak łatwo dałoby się w Niemczech cytować w niemieckiej formie: Karl. Albo Puccini w całym świecie czczony jest jako Giacomo, chociaż włoska forma imienia z łatwością znalazłaby odpowiedniki w innych językach. Co więcej, zdarza się coraz częściej, że wiele osób z świata arystokratycznego podpisuje się imieniem w formie zdrobniałej a czynią to nietylko gwiazdy kabaretowe i filmowe, ale też i poważni artyści, zwłaszcza śpiewacy i wirtuozowie. Niema na to rady: trzeba ich pisać tak, jak tego sobie życzą, cokolwiekbyśmy o tem mogli myśleć.

Na zakończenie rozważań niniejszych chciałbym zwrócić uwagę na oryginalną właściwość języka węgierskiego. Nieznajomość może tu prowadzić do fatalnych pomyłek. W jednem ze sprawozdań muzycznych czytam w wykazie granych kompozycyj, dosłownie: E. Ferencz „Hunyady Laszlo" uwertura. Możnaby z tego wnosić, że kompozytorem tej znanej uwertury jest niejaki Ferencz. Tymczasem powszechnie wiadomo, że autorem tej kompozycji, której tytuł polski powinien brzmieć: „Władysław Hunyady", jest Franciszek Ertel. Otóż Franciszek po węgiersku nazywa się: Ferencz, a ponieważ według właściwości węgierskiego języka stawia się imię zawsze po nazwisku, więc Ertel Ferencz znaczy Franciszek Ertel. Raportujący kapelmistrz nie wiedząc o tem, poczytał F e r e n c z za nazwisko a E r t e l za imię, które według swego zapatrywania miał prawo skrócić do początkowej litery. Podobnie sławne, całkiem zresztą niesłusznie, nazwisko kompozytora węgierskiego Kélèra cytowane bywa u nas zawsze: Kélér-Béla. Sprawia to wrażenie podwójnego nazwiska, podczas gdy naprawdę kompozytor ten nazywa się Béla Kéleŕ, gdzie Bela jest imieniem, które po polsku należałoby tłumaczyć, jak już wyżej wspomniałem : Wojciech!

Na tym przykładzie kończę. Jeżeli sobie pozwoliłem zabrać głos w tym może nieco przydługim artykule w sprawie pozornie mało ważnej, to uczyniłem to w tem przekonaniu, że poruszam temat mało u nas znany, a jednak gedny poznania już choćby ze względu na konieczność utrzymania stosunków z międzynarodowym rynkiem produkcji muzycznej. Nie miałem bynajmniej zamiaru wyczerpać tematu, chciałem tylko oświetlić bodaj z oddali jedną z tych kwestyj, ponad któremi zazwyczaj przechodzi się do porządku dziennego. Tymczasem w pracy współczesnego muzyka-artysty, zwłaszcza zaś w pracy kapelmistrza są one też godne tego, aby ich nie pomijano, tworzą bowiem cząstkę składową tej skomplikowanej maszyny, która nosi dumne miano: wiedza muzyczna.

Bogusław Sidorowicz.

nie bądźcie grabarzami polskiej muzyki mojskomej

Na marginesie ankiety w sprawie zwalczania konkurencji muzyk wojskowych czynionej Związkowi Zawodowemu Muzyków **Cywilnych.**

Garść uwag i spostrzeżeń skreślił **Zygmunt Urbanyi.**

Walka prowadzona przez Związek Zawodowych Muzyków Cywilnych z zajadłą i żelazną konsekwencją przeciwko konkurencji muzyk wojskowych państwa polskiego, to problem stary, który jeszcze w czasach niewoli dla obydwóch stron sprawą tą zainteresowanych, był prawdziwą i nieznośną zmorą; był to problem, który najszersze sfery społeczeństwa państw zaborczych zawsze wielce interesował i absorbował, bo poza interesem muzyków cywilnych, rozchodziło się tu także o interes ogółu za muzykę płacącego, a ofiarą tej walki padali zazwyczaj i po największej części gospodarze utrzymujący przeróżne lokale i przedsiębiorstwa zabawowo-rozrywkowe, tudzież organizatorzy przeróżnych imprez, jak koncerty, bale i dancingi. W walce tej najgorzej zawsze wychodziła także płacąca publiczność, która pozbawiona słuchania artystycznych produkcji dobrze zmontowanych i mocno zdyscyplinowanych muzyk wojskowych, wskutek zwycięskiej walki Związków Muzyków Cywilnych, musiała się zadowalać rzępoleniem słabych liczebnie zespołów salonowych, składających się zazwyczaj z fortepjanu, z harmonjum (czasem), i z trzech do pięciu innych dowolnie dobranych instrumentalistów. Taki sam stan jest i dzisiaj w państwie naszem. Społeczeństwo polskie lubi muzykę, chętnie jej słucha, oddaje się z zamiłowaniem a i młodzież uczy się jej chętnie z dużem zainteresowaniem. W poszczególnych środowiskach państwa polskiego, o ile o naukę idzie zapotrzebowanie to muzyczne zaspokajają konserwator ja, szkoły muzyczne, oraz rozmaitej kategorji i jeszcze rozmaitszej wartości prywatni „nauczyciele“ i „nauczycielki muzyki"; o ile zaś o duchową rozrywkę rozchodzi się, zapotrzebowanie to zaspokajają w pierwszym rzędzie orkiestry wojskowe i przeróżne pod względem obsady t. zw. „salonówki". Podczas gdy kina, restauracje i kawiarnie opanowane są po największej części niepodzielnie przez muzyków cywilnych, to w ogrodach restauracyjnych, na wycieczkach, festynach, kiermaszach, jakoteż w rozmaitych kąpieliskach i miejscowościach klimatycznych publiczność woli zespoły wojskowe i to właśnie najbardziej boli muzyków cywilnych a to, z uwagi na to, że te grania są najrentowniejsze; to właśnie też stanowi smaczną kość niezgody pomiędzy Związkiem Muzyków Cywilnych a orkiestrami wojskowemi, przyczem pozwolę sobie zaznaczyć, że stroną atakującą zawsze i wszędzie jest „Związek Zaw. Muzyków Cywilnych", podczas gdy zespoły wojskowe, ograniczają się tylko do obrony, odpieraniem niczem nieuzasadnionych napaści opartych na urojonych pretensjach. Chodzi teraz o stwierdzenie, czy zajadła walka ta, prowadzona ustawicznie przez „Związek Muzyków Cywilnych" przeciwko rzekomej konkurencji muzyk wojskowych jest słuszna i czy przyczyny jej są sprawiedliwe i realnie uzasadnione.

* *
*

I.

Zanim kwestję tę wyczerpująco omówimy i dokładnie osądzimy, musimy najpierw znać przyczynę tej walki „Związku Muzyków Cywilnych". Powody jej a raczej powód jej jest tylko jeden, streszczający się w krótkich słowach i lapidarnie postawionym zarzucie: **„My cywilni muzycy opłacamy swoje podatki i wszelkie ustawą przepisane świadczenia na rzecz państwa a orkiestry wojskowe graniem swojem na rozmaitych miejscach i w rozmaitych imprezach odbierają nam zarobek, wskutek czego taki a taki kontyngent pracowników naszych jest bez zajęcia".**

Tak wygląda owa hiobowa skarga muzyków cywilnych, tak brzmi ów srogi zarzut, jaki się ukochanej przez całe społeczeństwo nasze, szanownej i ważnej dla polskiej kultury muzycznej instytucji, jaką jest **„polska muzyka wojskowa"** czyni.

Czy zarzut ten jest sprawiedliwy i czy cywilni muzycy mają prawo z pretensjami swojemi o rzekomy brak zarobków przeciwko wojskowym muzykom występować? Zanim się tę kwestję rozstrzygnie, należałoby się najpierw przyjrzeć dokładnie lemu „Związkowi Zaw. Muzyków Cyw." i zastanowić się nad tem, kto w skład tego gremjum zawodowego wchodzi i wogóle czy ma prawo doń wchodzić.

Otóż na podstawie dokładnych badań w tej sprawie przeprowadzonych, w skład związku muzyków cywilnych poza szczupłą garstką muzyków zawodowych, dla których muzyka jest jedynem i wyłącznem źródłem utrzymania, olbrzymią większość stanowią ci, którzy muzykę mają tylko jako drugi, uboczny fach i ubocznie tylko nią zarabiają. Tacy muzycy będąc na posadach rządowych lub prywatnych w charakterze sług urzędowych, podurzędników a nawet i niższych urzędników, lub też niejednokrotnie jako rozmaitego kalibru rzemieślnicy, skoro mają już jedno zaopatrzenie, nie powinni puszczać się na zarabianie muzyką i w ten sposób odbierać zarobek ludziom żyjącym wyłącznie z muzyki. Oni właśnie są przyczyną, że mamy cywilnych muzyków bezrobotnych i Związek powinien w pierwszym rzędzie przeciwko takim niby fachowcom z pretensjami Swojemi zwrócić się a nie szukać przyczyny zła w orkiestrach wojskowych. Osoby takie, zarabiając muzyką ubocznie czy to jako nauczyciele, czy też jako muzykanci, nie powinne być bezwarunkowo członkami związku i w ten sposób Związek pozbywszy się takich wewnętrznych konkurentów, **nie miałby w szeregach swoich muzyków bezrobotnych i nie potrzebowałby wtedy szukać przyczyny braku zarobków w rzekomej konkurencji ze strony orkiestr wojskowych.**

Że stawianie kwestji w ten sposób jest zupełnie słuszne, logiczne i sprawiedliwe widać to na przykładzie świetnie zorganizowanego, tak poważnego i szanownego zrzeszenia zawodowego, jakiem są Syndykaty dziennikarskie, do których jedynie

li tylko i wyłącznie mogą te osoby należeć, dla których dziennikarstwo jest **jedynem i wyłącznem źródłem utrzymania.** Inni więc współpracownicy, specjaliści w rozmaitych gałęziach sztuki i specjalnej wiedzy, nieraz koryfeusze pierwszorzędnej wartości, gdy tylko zajmują płatne stanowiska urzędowe n p. w charakterze profesorów (po największej części), członkami syndykatów dziennikarskich być nie mogą. Tymczasem u muzyków cywilnych obok świetnych zawodowców, żyjących z muzyki wyłącznie, co krok napotyka się na fryzjerów, robotników kolejowych, niższych urzędników kolejowych, sług urzędowych i t. p. ludzi, którzy nietylko że pokątnie grywają po weselach i domowych zabawach, ale jako członkowie Związku występują oficjalnie i legalnie, grywając w kinach, teatrach, kawiarniach, restauracjach i t. p. rozrywkowych imprezach. To, że orkiestry listonoszów, policjantów, tramwajarzy i rozmaitych t. p. funkejonarjuszów etatowych grywają publicznie i pieniądze za to biorą, tego związek nie widzi i ta konkurencja nie boli go; on widzi tylko orkiestry wojskowe, jako główną przyczynę swej biedy.

Nie lepiei także dzieje się, jeżeli chodzi o nauczanie muzyki. Kto chce tylko, uczy w Polsce muzyki. Poza osobami ukwalifikowanymi ku temu urzędowo, uczą u nas pisarczyki biurowi, kupczyki, rzemieślnicy, a więc murarze, szewcy, krawcy i rozmaita inna branża, nie wliczając w to przeróżne mamy. ciocie i babcie udzielające nauki gry na fortepjanie za honorarjum aż 30 do 40 gr za godzinę. A jak uczą? Wiemy o tem dobrze! Gdyby Związek chciał w te rzeczy wglądnąć i chciał wystąpić przeciwko takiemu niegodnemu oszukiwaniu ludzi nieudolnem partactwem, nie byłoby muzyków bezrobotnych i wszyscy mieliby co robić. Ale cóż? Związek ciężkiej, pedagogicznej pracy nie lubi; woli on zarobki muzykanckie i dlatego prześladuje niestrudzenie orkiestry wojskowe, oskarżając je o konkurencję.

II.

Niesłuszność walki o konkurencję, prowadzonej przez Związek Zaw. Muzyków Cyw. przeciwko orkiestrom wojskowym, okaże się w jeszcze jaskrawszem świetle, gdy zajrzymy w szeregi tych związkowców i zastanowimy się nad ich kwalifikacjami jako muzyków zawodowych. Pod tym względem, to Zarząd Związku w dopuszczaniu poszczególnych osobników w szeregi swojego zaw. zrzeszenia wcale wybrednym nie jest. Znam grajków najpośledniejszej sorty, którzy jako golarze, murarze lub szewcy, muzyką ubocznie sporo zarabiają i **znajdują się w szeregach związku,** tej oficjalnej, legalnej, zawodowej organizacji, **mimo że wykwalifikowaniem swojem na to zupełnie nie zasługują** i kwalifikacji swoich muzycznych nie potrafiliby żadnem oficjalnem świadectwem zdobytych studjów muzycznych udowodnić. Wiemy dobrze, że żadnego profesjonisty rzemieślniczego do cechu nie przyjmą, jeżeli nie przedłoży świadectwa z odbytej nauki swego rzemiosła a tylko Związek Muzyków jest taki tolerancki, że każdego, kto się tylko trafi i coś niecoś zarzempoli, w szeregi swoje przyjmuje i już z niego zawodowy muzyk, mający prawo wyrzekać i krzyczeć, że mu orkiestry wojskowe zarobek odbierają. Gdyby więc Zarząd Związku na te dwie okoliczności zechciał baczniejszą uwagę zwrócić t. j.:

1) przyjmować w szeregi Związku tylko osoby należycie w swoim muzycznym fachu instrumentalisty wykonawcy, czy też nauczyciela, wykwalifikowane i mogące stopień swojego wykwalifikowania odpowiedniem urzędowo oficjalnem, o.państwowym walorze świadectwem udowodnić.

2) przyjmować w szeregi Związku tylko takie osoby, które wyłącznie tylko z muzyki żyją i nie zajmują innych posad ani też nie oddają się innym zawodom; na to więc gdyby Zarząd Związku zwracał baczną uwagę, nie byłoby w Związku Zaw. Muzyków Cywilnych bezrobotnych; wszyscy mieliby zajęcie i nie byłoby powodów ani racji do wstrętnej walki podjętej przeciwko rzekomej konkurencji orkiestr wojskowych.

A teraz jeszcze kilka argumentów przytoczyć pozwolę sobie, aby wykazać, że wystąpienie „Związku Zaw. Muzyków Cyw.“ przeciwko orkiestrom wojskowym jest niesłuszne i nierealne. Są to argumenta i racje natury, że tak powiem: prawnozasadniczej, podczas gdy tamte dwa były argumentami natury formalnej, a mianowicie:

1) Żyjemy w państwie Konstytucyjnem w którem osobista wolność przekonań i kulturalnych upodobań, zagwarantowaną jest zasadniczą ustawą państwa. Skoro więc ogół obywatelstwa więcej gustuje w produkcjach orkiestr wojskowych, (a że tak rzeczywiście jest, udowodniać tego chyba nie potrzeba) aniżeli w produkcjach zespołów cywilnych o t. zw. salonowej obsadzie, „Związek Zaw. Cyw. Muzyków“ nie ma prawa narzucać się ze swojemi produkcjami i wywierać presję na miarodajne urzędowe czynniki, mające prawo decydowania w tych kwestjach. Muzykom cywilnym zrzeszonym w swoim Związku pozostaje wolne prawo konkurowania z orkiestrami wojskowemi, niech więc w myśl tego prawa, Związek Muz. Cyw. tworzy zespoły, dorównujące obsadą, dyscypliną, karnością i miarą wyszkolenia zespołom wojskowym zwłaszcza dętym i wtedy dopiero mógłby mierzyć się z orkiestrami wojskowemi i wtedy dopiero mógłby liczyć na powodzenie u muzykalnego ogółu. Tak tylko formowane i zdyscyplinowane zespoły cyw. muzyków miałyby prawo domagać się u dotyczących przedsiębiorców, by je uwzględniano przed orkiestrami wojskowemi, a w przeciwnym dopiero razie miałyby prawo żalenia się u władz państwowych na konkurencję wojska.

2) Drugi argument, który sprawia, że muzykalna publiczność woli orkiestry wojskowe od cywilnych, jest ten, że zespoły wojskowe wyszkoleniem i sprawnością górują ponad zespołami cywilnymi i to jest zupełnie naturalne. Orkiestrant wojskowy regulaminem służby zmuszony jest dosłownie przez cały dzień oddawać się ćwiczeniu w grze na swoim instrumencie. Ćwiczy więc w pojedynkę ćwiczy w grupach, a potem w pełnych zespołach, musi więc samą siłą tego faktu, techniczna sprawnością przewyższać orkiestranta cywilnegoj który żyje, tylko dawno nabytą rutyną i wtedy tylko gra, gdy musi t. j. na zarobek.' Nie mówię tu n. b. o członkach zespołów operowych lub filharmonji, jakkolwiek i ci z innych względów nie mogą konkurować z orkiestrami wojskowemi. (o ile chodzi o karność i dyscyplinę, które są podstawą wartości artystycznej każdego zespołu), o czem zresztą będzie mowa poniżej.

3) Decydującym momentem, który sprawia, że gospodarze lokali kawiarniano-restauracyjnych,

a jeszcze więcej zarządy kąpielisk i zdrojowisk wolą angażować orkiestry wojskowe, aniżeli cywilne, jest karność i dyscyplina panująca w orkiestrach wojskowych, które zespołom tym zapewniają sprawne i niezawodne funkcjonowanie tej wielce skomplikowanej machiny i to jest rzeczą udowodnioną, a koncerty np. cywilnej orkiestry operowej z Katowic w zeszłym sezonie (czerwiec, lipiec i sierpień 1926) w Ciechocinku, są tego zapatrywania najświeższym i najlepszym dowodem.

Pamiętam pozatem narzekania i skargi na swój zespół świętej i nieodżałowanej pamięci Adama Wrońskiego, długoletniego dyr. ork. w Krynicy. Pamiętamy także jak to bywało w Truskawcu u Szwarcmanoffa, oraz w Szczawnicy. Dyrygenci tych zespołów ustawicznie uskarżali się na brak obowiązkowości i solidnego postępowania u swoich orkiestrantów, mimo, że mieli regulaminy służbowe, do których się w myśl brzmienia kontraktów orkiestranci ci musieli się stosować; nie pomagało to wiele, bo niekarny i nieobowiązkowy muzyk wykręt jakiś zawsze znaleźć potrafił, a już w najgorszym razie meldował się chorym i biedny dyrygent nie dość, że pozostawał bez potrzebnego mu muzykusa i nie miał tem samem obowiązującego go kompletu, ale musiał się jeszcze niejednokrotnie przed zarządem zdrojowiska usprawiedliwiać, że w koncercie nie gra tylu ludzi na ilu kontrakt opiewa. Dziś, gdy zarządy zdrojowisk mogą w Państwie Polskiem dysponować orkiestrami wojskowemi, o ile tylko mogą nie biorą na sezony kąpielowe zespołów cywilnych, a najchętniej angażują zespoły wojskowe, bo mają gwarancję, że przynajmniej nie doznają od nich rozmaitych przykrych niespodzianek, ani też zawodu i będą mieli zapewniony spokój z tą sprawą.

4) I jeszcze jest jeden czynnik, który zmniejsza zarobki muzyków cywilnych i zwiększa tem samem szeregi muzyków bezrobotnych, zrzeszonych w Związku, a którego to czynnika Związek czy nie widzi, czy też szkodliwości jego nie docenia a widzi natomiast tylko orkiestry wojskowe i konkurencję czynioną mu rzekomo przezeń.

Czynnikiem tym, to owe całe zastępy rozmaitych Czechów, Niemców z Austrji, Niemców z Rzeszy niemieckiej, cała rzesza koncertujących u nas Moskali, Cyganów i Bóg wie kogo. Czemu Związek przeciwko tym obcym przybyszom, dla których państwo nasze żadnego obowiązku nie ma nie wystąpi, by udaremnić im wydzieranie zarobków tut. muzykom (n. b. należycie ukwalifikowanym i wyłącznie z, muzyki żyjącym); tu jest jego właściwe pole do ingerencji celem zwalczania konkurencji a nie czepiać się wojska.

Zwalczanie polskich muzyk wojskowych przez Związek zaw. muzyków cywilnych, **to czyn nieobywatelski, czyn nieetyczny, czyn antypaństwowy; kto zwalcza polską muzykę wojskową, względnie zarobkowanie jej, ten godzi w istnienie jej, bo polska muzyka wojskowa, jako instytucja młoda, do życia dopiero powołana, dopiero rozrastająca się,** szczególniej wobec tego. że państwo nasze na utrzymanie jej środków nie ma, **bez zarobków istnieć nie mogłaby, a temsamem zamarłaby, a to byłoby dla kultury polskiej niepowetowaną stratą, a Związkowi zaw. cywilnych muzyków, jako jej grabarzowi przyniosłaby wieczystą hańbę!**

Nie wolno Związkowi zaw. cyw. muzyków zapominać także i o tem, iż większość członków jego, całe swoje wykształcenie muzyczne, rutynę i sprawność zawdzięcza muzyce wojskowej; nie wolno mu przeto jej zwalczać choćby ze względów tej prymitywnej wdzięczności i kurtuazji.

Polska muzyka wojskowa, to czynnik kultury i oświaty dla narodu polskiego. Jeżeli Warszawa, Poznań, Lwów itp. większe środowiska państwa naszego mają swoje symfoniczne zespoły, to dla licznych miast i miasteczek na rozległych przestrzeniach państwa naszego rozsianych, taką samą rolę spełniają nasze polskie muzyki wojskowe, stworzone wśród nieprawdopodobnie ciężkich i trudnych warunków przez naszych znakomitych i tyle zasłużonych kapelmistrzów. Należy im się pomoc i poparcie od całego społeczeństwa, a więc i od „Związku Zaw. Cyw. Muzyków", a nie zwalczać je i utrudniać im przez to ich egzystencję i rozwój.

Uwagi te skreśliłem z całą wiarą w nie- i z świadomością człowieka, który blisko 40 lat na terenie muzyki wojskowej, jakoteż na terenie muzycznej pedagogji stale i wytrwale pracował i po dziś dzień pracuje.

Kończąc te moje uwagi, jako stary weteran i orędownik spraw muzycznych wyrażam pod adresem „Związku Zaw. Muzyków Cywilnych" prośbę, ale i przestrogę zarazem: Nie bądźcie grabarzami polskiej muzyki wojskowej!

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solfeżu in orkiestrach mojsRoiaych

(Ciąg dalszy).

Jakkolwiek już na samym wstępie zaznaczyłem, że solfeż nie jest nauką śpiewu, to jednak skoro solmizujemy głosem, musimy się, choć pobieżnie, zapoznać z głównemi jego właściwościami, a to, choćby z tego względu, że przy solmizowaniu gam da się zauważyć jak często solmizowana gama, czy jakaś inna melodja, nie jest od początku do końca utrzymana we właściwej tonacji, a zazwyczaj zostaje ona obniżona. Objaw ten tłumaczony jest przeważnie brakiem słuchu u uczących się. Niewątpliwie, że tłumaczenie to ma swoje uzasadnienie, ale tylko do pewnego stopnia, zaś głównych powodów obniżania musimy się doszukiwać się całkiem gdzieindziej.

Wiadomo nam, że gardło ludzkie jest naturalnym instrumentem muzycznym, różni się od wszelkich innych instrumentów tem, że jest najwięcej skomplikowanym, wrażliwszym, i najpodatniejszym na wszelkiego rodzaju odchylenia tonacyjne, zwane d e t o n a c j ą. Chyba nie potrzeba na to dowodów wiele, by móc się przekonać, że głosem najłatwiej jest dany ton momentalnie pod-

wyższyć czy obniżyć o najmniejszą cząstkę tonu (komata), niż na innym instrumencie. Głosem możemy wydobywać nietylko znane nam już ocldawna odległości (półtony i całe tony), ale i daleko mniejsze, jak ćwierć tony, czego całkiem pozbawione są instrumenty temperowane, jak naprzykład fortepjan.

Niepodobnem jest, by w ramach naszej piacy można było wykazać wszystkie właściwości głosu ludzkiego, na tym miejscu ograniczymy się do wykazania najważniejszych i dotyczących naszego przedmiotu. Ażeby się przekonać o słuszności naszego twierdzenia, dotyczącego detonacji głosu, wystarczy podać do prześpiewania uprzednio podanego cyklu tonacyjnego uczącym się, zauważymy zaraz po zboczeniu do kilku gam, że nie będą one utrzymane we właściwych tonacjach, a napewno zostaną obniżone. A więc -z tego wnioskować możemy, **że w tendencji głosu ludzkiego leży przedewszystkiem obniżanie.** Skoro wzięliśmy dla przykładu gamę, czy cykl gam i'stwierdziliśmy, że gama została obniżona, poszukajmy teraz tych najczulszych miejsc (tonów) na których głos najczęściej skłonny jest do obniżania^

Jeżeli teraz weźmiemy ucznia obeznanego z trybem gamy majorowej i każemy mu solmizować gamę C-dur w obu kierunkach (do góry i na dół z powtórzeniem dwukrotnem oktawy C), to zauważymy, że w kierunku górnym kwarta „fa“ i septyma wielka „si“ wypadnie nam nieco niżej, jeżeli kwarta „fa“ będzie niższa, to półton mi-fa będzie mniejszy i już gama w pierwszym tetrachordzie ulegnie obniżeniu, z czego wnioskujemy, że na półtonach djatonicznych głos jest skłonny do obniżania, aby temu zaradzić należy kwartę „fa“ solmizować z większą siłą, niby rozszerzać niejako półton mi-fa. stąd właśnie kwartę nazywają niebezpieczną, a nawet porównywują do czarnego koloru. Następnie septyma „si“ przypada nam na drugi półton si-do, która, aby nie uległa obniżeniu, musi być również zdecydowanie solmizowana, przyczem jeżeli my „si“ niejako podwyższymy, to wówczas półton si do stanie się nieco mniejszy, o czem również pamiętać należy. W gamie powrotnej musi być powtórzona oktawa „do“, otóż tu napotykamy na jednoimienne tony (do-do), a jednoimienne to są również podatne do obniżania, jeżeli przytem weźmiemy pod uwagę i tę okoliczność, że pierwsze „do“ przez pewne podwyższenie „si“ mogło być nie właściwie zaśpiewane, to jednoimienne „do“ musi być stanowczo zaśpiewane z większą siłą. Pozatem w kierunku dolnym nie zwrócimy specjalnej uwagi na opadające półtony, to zostaną one również rozszerzone (będą większe). Na półtonie siódmego stopnia do-si, musi być to „si“ podtrzymywane, że się tak wyrażę, nie może być również niższe, bo powiększy — rozszerzy półton, a tym samym obniży gamę. To samo w tymże kierunku będziemy mieli z półtonami trzeciego stopnia fa-mi, musimy tu nie jak do góry na “fa“, lecz na „mi“ zwrócić naszą uwagę i tak samo podtrzymywać jak „si“, gdyż „fa“ w kierunku dolnym nie odgrywa żadnej roli.

W ten sposób solmizowana gama może być utrzymana we właściwym tonie.

Na podstawie powyższego możemy przyjąć za zasadę:

Przy śpiewaniu w gamie półtonów wznoszących się należy w pierwszym półtonie drugą nutę (kwartę gamy), a w drugim pierwszą nutę (septymę gamy) oraz ton jednoimienny solmizować z większą siłą, zaś przy opadających półtonach podtrzymywać (głosem) niedopuszczać do samoobniżenia dolnych nut obu półtonów. Przyczem pamiętać należy, że wogóle przy śpiewaniu solfeżu nie należy używać więcej powietrza i siły, niż na normalną mowę, wychodząc z tego założenia, że śpiew rozwinął się z mowy ludzkiej i jest on niczem innem, jak tylko przedłużoną mową.

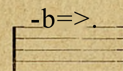
Po opanowaniu głosem djatonicznych odległości do oktawy, poza ćwiczeniami solfeżjowymi, koniecznem jest przerabiać z uczącymi się odpowiednie dyktanda muzyczne oraz ćwiczenia mające na celu słuchowe opanowanie przerobionych odległości.

Ćwiczenia te przeprowadza się w ten sposób: Oznajmić nazwę zagranego jednego tonu. po nim następny zagrany ton uczniowie winni sami odgadywać; do odgadywania tonów nieznanych uczniowie powinni się posługiwać tym samym sposobem co przy trafianiu odległości, to znaczy, że jeżeli przypuśćmy zaintonowany — podany ton będzie „do“, a po nim nastąpi nieznany ton „fa“, to uczniowie powinni oba te tony powtórzyć głosem i od znanego „do“ przejść w myśli przez szereg tonów w obrębie nieznanego tonu położonych, a po dojściu (kolejno) do nieznanego, będą mogli z łatwością go nazwać. Pozatem w celu przygotowania uczących się ze słuchowym opanowaniem harmonji, należy zapoznawać ich ze współbrzmieniem przerobionych odległości, począwszy od sekundy małej do oktawy włącznie.

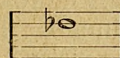
Na początku musi być każda odległość podana uczniom w ten sposób, że bierzemy, dajmy na to, sekundę wielką c-d i razem uderzamy na fortepjanie i zarazem oświadczamy, że tak brzmi sekunda wielka itd.

Poczem uczniowie sami powinni odgadywać, nie wymieniając nazwy tonów (np. c-d) lecz tylko dokładną nazwę odległości tj. sekunda mała, sekunda wielka itd. (C. d. n.)

W numerze 4 „Muzyka Wojskowego" na stronie 4, w artykule F. Kulczyckiego „O nauczaniu solfeżu w orkiestrach wojskowych", w zamieszczonym wzorze cyklu tonacyjnego, wkradła się pomyłka, a mianowicie pod słowami „zamiana enharmoniczna"



winno być wzięte w nawias, a po nim całkiem opuszczone zboczenie do tonacji w es-dur



Sz. Czytelników „Muzyka Wojskowego" prosimy o sprostowanie u siebie.

Redakcja Muzyka Wojskowego.

PROF. WŁ. BURKATH.

O przyczynach naszego indyferentgzmn muzycznego

Dużoby się dało powiedzieć o pomyślnym, niejednokrotnie niemal kwitnącym stanie kultury muzycznej na Zachodzie, zaczynając od sąsiadujących z nami Niemiec, atoli jest rzeczą ważniejszą stwierdzenie istniejącego w tej mierze stanu rzeczy w kraju naszym, zanim pozwolimy sobie na porównanie. Ze sprawą powyższą wiąże się ściśle ogólny stan umuzykalnienia w naszem społeczeństwie.

Przyjrzawszy się przedewszystkiem w stolicy zanikowi prawdziwego smaku muzycznego, który — pominąwszy już szczegóły — toleruje istnienie w samej świątyni muzyki, jaką powinna być Filharmonja — Kinematografy, musimy z konieczności dojść do wniosków smutnych, a nawet zatrważających na przyszłość.

Na czem polega więc nasz indyferentyzm muzyczny i jakie przyczyny złożyły się na taki ujemny stan rzeczy?

Przedewszystkiem więc brak racjonalnego zrozumienia roli umuzykalniającej muzyki i śpiewu w szkolnictwie powszechnem i średniem, gdzie (wyjąwszy pewną liczbę szkół stołecznych), panuje pod tym względem dotąd zupełna bezplanowość.

Następnie: nieumiejętne kierownictwo tych instytucji muzycznych, które kształcąc pewne szczupłe grono zawodowców, zapominają o tem, że nie mniejszą ich rolą jest rozsiewanie **kultury muzycznej** po całym kraju za pomocą dostępnych dla ogółu odczytów, popularnych audycji, koncertów orkiestrowych z dużem uwzględnieniem udziału orkiestr wojskowych i t. p. **propagandy wewnętrznej.**

Zanim te podstawy nie zostaną refundowane, na nic pójdzie praca specjalna, tak jak zrozumienie arcydzieł poezji byłoby niemożliwem bez znajomości gramatyki i składni.

Trzecim wreszcie czynnikiem powinna być **racjonalna i wolna krytyka.**

Nie ta, koteryjna, tworząca łącznie z daną instytucją towarzystwo „wzajemnej adoracji*[1], dla dobra... interesu, lecz tamta, zagrzewająca wszystkich w kraju, powołanych do współpracy, aby nareszcie poziom artystyczny naszego społeczeństwa podnieść i możliwie ujednostajnić.

Pewien krytyk stołeczny uczynił niedawno eksperyment obliczenia procentowego frekwencji na jednym z koncertów. Okazało się, że na sto osób z liczby zebranych na sali 85°/$_0$ stanowili: profesorowie i nauczyciele muzyki łącznie z młodzieżą ze szkół zawodowych muzycznych, 8°/„ osoby, popierające z zasady koncerty, a zaledwie 7"/„ przybyłych jedynie z zamiłowania dla sztuki, czyli właściwej publiczności. Natomiast chociażby mała, niepodległa Finlandja, ktbrą niedawno odwiedzałem, posiada: na 4 miljony mieszkańców aż sześć szkół muzycznych, kilkadziesiąt zespołów chóralnych (!), nie licząc t. zw. chórów „wędrujących[11] i kilka doskonałych orkiestr wojskowo-symfonicznych. Duże rezultaty umuzykalniające przynosi tam również tak nisko w Polsce stojąca **kultura muzyki organowej** i ich przedstawicieli, których w Finlandji zwią słusznie **organomistrzami.**

Jak widać — racjonalna propaganda wewnętrzna muzyki instrumentalnej, a przedewszystkiem V— **pieśni** jest jednym z czynników najpoważniejszych umuzykalnienia, co za tem idzie, otaczanie szczególną opieką zespołów muzycznych (zwłaszcza orkiestr symfonicznych i wojskowych) i chóralnych oraz ich kierowników: dyrygentów i pedagogów odgrywa tu rolę nader poważną.

O tem należy pamiętać przedewszystkiem na gruncie polskim, a zwłaszcza podporządkowywać stale **poziom audycji** do — **zdolności ich zrozumienia** przez ogół społeczeństwa.

Wówczas zarówno praca muzyczna stanie się istotnie —- racjonalną, jako też wzniesie od podstaw i zbuduje mocny fundament umuzykalnienia na miejscu obecnego indyferentyzmu.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyki w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Początki i pierwszy rozwój muzyki ludowej były, tak samo jak początki i pierwszy rozwój panującej wówczas muzyki kościelnej, zamknięte w ramach śpiewu chóralnego. Ten śpiew chóralny, ożywiano tu i owdzie na wzór responzorjów, przez podział na głosy solowe i chórowe; tak np. w pieśniach towarzyskich zwanych rondo. Polegały one na tem, że po każdorazowem odśpiewaniu jednej strofy głównej przez śpiewaka solowego, chór wpadał odpowiadając ciągle takiem samem zakończeniem, zwanem zwykle refrenem. Dla urozmaicenia i potęgowania dzielono chór na pojedyńcze grupy, które śpiewały wprawdzie te same melodje, ale nie równocześnie, lecz następując po sobie w pewnym odstępie, co nazywamy kanonem. Lub też dzielono chór w ten sposób, że pojedyńcze grupy pauzowały, by odebrać następnie melodję od innej grupy, która naprzemian pauzowała. Ten rodzaj układu nazywano hoketus. Stał on się historycznie ważnym jako zarodek pewnej maniery klasycznej i poklasycznej techniki, zwanej po niemiecku „durchbrochene Arbeit“, co możnaby po polsku nazwać układem przerywanym lub nawet ażurowym. Również często spotykamy inny sposób podziału chóru na grupy; a mianowicie: jedna z nich wytrzymuje pewien

ton, podczas gdy druga grupa dalej niezależnie śpiewa, t. zw. copula (cz. kopula). Jest to ważny środek do uplastycznienia układu, dostatecznie wykorzystany przez kompozytorów klasycznych, romantycznych i nowoczesnych. Mimo tych wszystkich poniekąd solistycznych manier była wówczas zawsze całość chóru zasadniczo dana i ważna, a nie pojedyńczy głos.

Dopiero trubadurzy, minesingerzy i majstersingerzy uczynili pierwszy, lecz rozstrzygający krok do śpiewu solowego, tworząc tem samem poniekąd pomost do następnej epoki muzycznej i zarazem nader ważny szczebel w indywidualizacji sztuki.

* * *

W omawianym właśnie okresie sztuki mu" zycznej pod panowaniem Kościoła, był, jak już kilkakrotnie zaznaczyliśmy, ważnym nie pojedyńczy głos, t. j. indywidjum, lecz cała gmina, a więc śpiew chórowy. Tej przewodniej idei odpowiada również fakt, że wówczas nie mógł się wybić żaden inny instrument muzyczny, jak wyłącznie i jedynie organy. Są one bowiem instrumentem zbiorowym, a więc najmniej osobistym, a zarazem najbardziej masywnym i uniwersalnym. Uniwersalnym instrumentem nazwaliśmy organy, bo mają przedewszystkiem prawie nieograniczoną ilość tonów, podczas gdy każdy inny intrument, chociażby nawet najdoskonalszy i zaopatrzony wszelkiemi nowoczesnemi ulepszeniami jest pod tym względem ograniczony, już przez sam wygląd na ręce i płuca grającego. Te ograniczenia odpadają na organach, ponieważ obsługuje je nie człowiek, lecz maszyna. Maszyna daje powietrze, maszyna porusza klapy (aplikaturę). Ponadto polega uniwersalność organów również na tem, że w pełni jej registrów zmieścić można wszelkie instrumenty, nawet już dziś zapomniane, których użycie w orkiestrze niemożliwem by było ze względów materjalnych. Organy są również uniwersalne z powodu możności łączenia najrozmaitszych głosów, nawet takich o zasadniczo różnej barwie dźwiękowej. Ten sposób łączenia nazywamy miksturą. Następnie posiadają organy piętrowo umieszczone klawisze, nazwane manuałami, co umożliwia niezliczoną ilość kombinacji. Ponadto są organy uniwersalnemi z powodu prawie że nieograniczonej siły dynamicznej, z którą mierzyć się nie może żaden instrumentalista, ani nawet największy zespół orkiestrowy, gdyż jest to siła naturalna, żywiołowa : pierwotnie siła wodna, dziś elektryczność.

Wskutek właśnie powyższych przyczyn instrument ten jest nieindy widualny, nieosobisty. A przedewszystkiem, bo zawiera zalety rozmaitych instrumentów, bo każdy pojedyńczy grający wydobyć może przy pomocy registrów niezliczoną ilość brzmień i mieszać dowolnie ich barwy. Natomiast nigdy i pod żadnym warunkiem nie jest w stanie swemu wykonaniu nadać indywidualnego stylu, jak to np. czyni pianista przy pomocy rozmaitego cieniowania uderzeń lub też skrzypek przy pomocy smyczkowej artykulacji. Nawet dynamiczne cieniowanie i stopniowanie — crescendo i diminuendo — jest organom dostępne tylko w ograniczonej mierze, a dzieje się ono przy pomocy mechanicznej konstrukcji.

Organy potwierdzają prawdziwość naszego twierdzenia, że pierwszy okres sztuki muzycznej stał pod wpływem i władzą Kościoła. Były one głównym instrumentem kultu religijnego już w najstarożytniejszej epoce muzycznej i pozostały nim po dziś dzień, właśnie wskutek wyliczonych i omówionych osobliwych właściwości.

Już jakie 150 lat przed narodzeniem Chrystusa istniały organy poruszane siłą wodną. Stopniowy rozwój, a mianowicie powiększenie objętości tonów, dźwięków i barw, skomplikował mechanikę, co niekiedy prowadziło do ciekawych zjawisk. Tak np. istniały swego czasu w Anglji olbrzymie organy o 400 piszczałkach (czyli głosach), które obsługiwać musiało dwóch graczy; podczas gdy na organach niemieckich były klawisze pierwotnie tak ciężkie, że musiano na nich grać, lub lepiej powiedziawszy, musiano je „młócić“ łokciami i kułakami. Nie mówimy już o kalkantach, poruszających miechy, którzy pracowali ciężko w pocie czoła. Dzisiaj dzieje się wszystko przy pomocy prądu elektrycznego gładko, lekko, bez szmeru i wysiłku. Jaka olbrzymia droga, jaki niesłychany rozwój: od pierwotnych organów wodnych lub ich poprzednika prymitywnej kobzy, aż do naszych nowoczesnych monumentalnych instrumentów.

Organy były i są instrumentem wielogłosowym, polifonicznym. Przedewszystkiem dlatego, że mechaniczne założenie nadaje pojedyńczym głosom i grupom charakter jednolity; żaden bowiem z nich nie może indywidualnie wybić się z ram całości: wszystkie głosy instrumentów smyczkowych i dętych zawarte w registrach organowych są o jednolitej budowie i z tego samego, jednolitego materjału. Ponieważ sztuka owych czasów stała, jak już powiedzieliśmy, na usługach religji i Kościoła, musiała się więc ograniczyć do stylu spokojnego, epicznego (opowiadającego), a więc organy wystarczały całkowicie i były najodpowiedniejszym instrumentem dla artystycznego wyrazu ówczesnej sztuki.

Z tego samego powodu nie będzie nas wcale dziwić, że twórcy tej muzyki z małymi wyjątkami są nam nieznani, ani z nazwiska ani z działalności swej. Mała garstka zaś znanych należy bez wyjątku do stanu duchownego.

Stare, pierwotne pieśni kościelne nazywamy „gregorjańskiemi“. Nazwa ta oznacza tylko tyle, że zebrano melodje te podczas panowania papieża Grzegorza. Nawet po dziś dzień nie jest jeszcze dostatecznie zbadanem i pewnem czy stało się to za papieża Grzegorza I czy też Grzegorza II.

Wymieniony już Hucbald był mnichem; również Notker Balbulus, kompozytor sławnych sekwencji, jakoteż Guidon z Arezzo, który połączył notację abecadłową z neumami na systemie linjowym, tworząc podstawę dla naszej dzisiejszej notacji muzycznej; a któremu również przypisują wprowadzenie solmizacji, czyli środka ułatwiającego pamięciowe opanowanie całej melodji, lecz i pojedynczych tonów przy pomocy zgłosek śpiewnych (ut (do), re, mi, fa, so, la, si), używanych jeszcze dziś w śpiewie. Ambrozjusz z Medjolanu, twórca hymnów został nawet uznany świętym, co nie udało się po nim więcej żadnemu kompozytorowi.

Pierwsze oznaki indywidualizacji są widoczne dopiero podczas pierwszych wypraw krzyżowych. Powstają wówczas pieśni rycerskie prowansalskich (południowo-francuskich) trubadurów i północno-francuskich truwerów, jakoteż ich naśladowców niemieckich minesingerów i konkurujących z nimi żonglerów czyli wędrujących muzykantów. Tem samem przygotowuje się przejście do nowego okresu pod panowaniem dworów. (C. d. n.)

Ankieta ia spranie konkurencji orkiestr isojskeioych.

Odpowiedź 5.

Proszę o umieszczenie w „Muzyku Wojskowym“ kilka następujących słów, o mej opinji w kwestji Ankiety w sprawie konkurencji orkiestr wojskowych.

Nie odbierać chleba muzykom cywilnym i ich rodzinom!! Okrzyk (przez jednego' z muzyków biorącego udział w dyskusji) rzeczywiście godny uwagi, jeśli patrzeć na muzykę z punktu tylko zawodowego, jako rzemiosło, mówiąc krótko „dla chleba“. Lecz przyjmując muzykę" jako sztukę, z myślą krzewienia kultury muzycznej, okrzyk ten blednieje, a nasuwają się słowa. „Nie samem tylko chlebem człowiek żyć powinien[11].

Z tego więc punktu widzenia, orkiestry cywilne po w inne więcej jak dotychczas pracować nad sobą w celu konkurowania jakością, a zaś Ork. wojskowe krzewicielki kultury muzycznej w pierwszym rzędzie, ponieważ nie są zmuszone oglądać się za korzyścią materjalną, powinne występować w celu zarobkowania bardzo ograniczenie i li tylko w pełnym składzie i stanowczo z dyrygentem. Tam zaś gdzie dyrygent jest zbędny naprzykład w mniejszych restauracjach i kinach orkiestra wojskowa grać nie powinna.

Z głębokiem poważaniem dla WP. Redaktora.

Józef Jagielnicki
kier. ork. górniczej

Kałusz, 21. II. 1927 r.

Odpowiedź 6.

Odnośnie do 7-mio letniej kampanji prowadzonej przez Związek Muzyków, jcgo członków i nieczłonków przeciw orkiestrom wojskowym, pozwolę, sobie na wyrażenie moich poglądów na sprawę, którą jako bardzo nieprzyjemną,' a piekącą należałoby raz na zawsze zlikwidować.

Z postawionych żądań „Związku Muzyków" łatwo się domyślić, że zamierzą wszelkie gry i zarobkowania zagarnąć w monopol wyłącznie dla siebie, a tem samem zmusić „nabywców" do nabywania tego, czego ci ostatni nabywać nie mają ochoty.

Ostatnie moje zdanie popieram własnem doświadczeniem, mając do czynienia z towarzystwami posiadającemi orkiestry własne, które jednak pod względem kwalifikacji, rygoru i dyscypliny zdeprawowane są do tego stopnia, że dane towarzystwo płaci chętnie za orkiestrę wojskową drożej, byleby mieć zagwarantowane swoje wymagania.

Związek Muzyków od 7-miu lat widzi orkiestry wojskowe jako najpoważniejszego konkurenta i słusznie, bo przy takim rozwoju naszych orkiestr wojskowych, przy pracy pełnej poświęcenia, rygorze, poczuciu obowiązkowości i odpowiedniem przygotowaniu są już dziś konkurentem groźnym pod względem wywiązywania się z swych zadań, dając zadowolenie nabywcy i publiczności pod każdem względem. Z tego wynika, że Związek Muzyków przewidując przyszłość, chce drogą walki wymusić na władzach wojskowych wydanie zakazu grywania i zarobkowania orkiestrom wojskowym, by mieć wolną rękę i skłonić nabywców do nabywania tego, co im związek podyktuje.

Walka ta jednak prędzej czy później chybi celu, bo gdyby nawet Związkowi udało się wymusić na władzach taki rozkaz i opanować wszystkie placówki zarobkowe, to w niedługim czasie społeczeństwo zaapeluje z prośbą o zniesienie zakazuj zwolnienia temsamem od narzuconego przez Związek monopolu.

Zarobkowania orkiestr wojskowych polegają w lwiej części na występach zespołów dętych na wolnem powietrzu, czem nie robią konkurencji żadnej, gdyż Związek Muzyków nie jest w stanie w każdem mieście wyłonić z siebie najprymitywniejszego zespołu dętego, ztąd też przyczyna, że do wszystkich nieomal ogrodów niektórych zdrojowisk, na festyny i t. p. imprezy są angażowane orkiestry do tego się nadające, a więc wojskowe.

Związek Muzyków wie napewno bardzo dobrze, że gry w kawiarniach, barach, kinach, restauracjach, dancingach, wojskowym orkiestrom posiadającym nawet odpowiednie zespoły symfoniczne. są już dawno odnośnymi rozkazami wzbronione. Wielką więc ilością placówek zarobkowych rozporządza Związek Muzyków, trzeba tylko przeprowadzić pośród siebie odpowiednią reorganizację, usunąć niezawodowców i obcokrajowców, obsadzić swoimi członkami odpowiednio kwalifikowanymi, a z pewnością tych wspomnianych 700 muzyków będzie miało zajęcie, a tem samem i chleb.

Powtarzając słowa Pana T. D. z Nr. 2 nikt nie może zmusić nabywcy, by angażował za swoje pieniądze tę lub inną orkiestrę, gdyż w interesie swego zakładu nabywa to, co dla niego jest pożytecznem i odpowiedniem pod każdym względem.

Orkiestry wojskowe nie mogą zaprzestać zarobkować, bo pomijając fakt, że upadłyby materjalnie, bo nasze młode Państwo nie może łożyć odpowiednich sum, jako ryczałty na ich utrzymanie, ale byłoby to przyczyną upadku poziomu orkiestr cywilnych, dla których praca nad sobą stałaby się wtedy zbyteczną.

Narzucenie monopolu siłą, nabywcę się nie przekona, lecz solidnością i jakością towaru budzi się zaufanie. Walka z orkiestrami wojskowemi polegająca na zamierzonym planie, skończyłaby się fiaskiem, bo zaufanie jakie sobie zdobyły orkiestry wojskowe, dzięki swej solidności i pracy nad sobą, spotęguje się, a osłabi do reszty zaufanie do orkiestr cywilnych.

Nie tędy więc droga! Droga do załatwienia konfliktu, to nie walka z orkiestrami wojskowemi. lecz w pierwszym rzędzie walka z sobą. Wyplewić z siebie to, co jest nieodpowiedniem, zaprowadzić odpowiedni rygor i dyscyplinę wśród związkowców, by nie lekceważyć nabywcy, lecz wrywiązać się ze swego zadania, ku zadowoleniu tegoż, czem wzbudzi się zaufanie. Następnie usunąć obcokrajowców i ludzi na stanowiskach, którzy uprawiają muzykę po zajęciach biurowych, ciągnąc z tego dochpdy uboczne. Wtedy napewno nikt z związkowców nie będzie bez chleba, a orkiestry wojskowe przestaną być solą w oku.

W końcu kilka słów pod adresem szkodliwej konkurencji między wojskiem. Przykre są słowa Pana M. Zacharskiego w odpowiedzi pierwszej, że orkiestra wojskowm o sile 27 ludzi produkowała się 5 godzin dziennie za 100 złotych. Pamiętam

czasy kiedy samo słowo „Orkiestra Wojskowa" poza swoją jakością w stosunku do cywilnej, poza wyglądem, dyscypliną i t. p. było czymś tak imponującem, że kosztowało o 30% drożej i żadna z takich orkiestr wojskowych nie ofiarowałaby swoich usług taniej od cywilnej, gdyż byłoby to ujmą jej godności. Kogo stać na orkiestrę wojskową niech płaci, bo to, o czem Pan Zacharski wspomina pachnie wyzyskiem, a temsamem wywołuje sarkania ze strony muzyków cywilnych.

Precz z wyzyskiem! Orkiestry wojskowe niech grają i zarobkują dalej, ale jako takie niech będą opłacane należycie i odpowiednio drożej, jak cywilne, by nabywców uświadomić, że orkiestry wojskowej nie można kupić za parę złotych, a wyjdzie to na korzyść funduszu orkiestry i grającym, a napewno uspokoi raz na zawsze ,.Związek Muzyków".

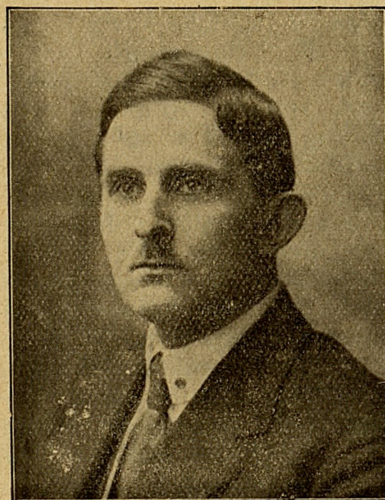
Józef Baranowski, kapitan
kapelmistrz 48 p. p.

Stanisławów w lutym 1927.

Prof. Władysław BurKath.

(Odczytane przez Radjo warsz. w czasie wieczoru kompozytorskiego d. 7. IV. 1926 przez prof. St. Kazurę.

Prof. Władysław Burkath urodził się dnia 7. II. 1892 r. w majątku rodzinnym Ositniaczka, ziemi Kijowskiej. Po ukończeniu nauk szkolnych i studjów humanistycznych na T. K. N. (Tow. Kursów Naukowych) poświęcił się muzyce. Przedewszystkiem studjuje on organy u prof. Mieczysława Surzyńskiego, przechodząc z nim jednocześnie kontrapunkt i formy muzyczne. Zmuszony w roku 1915 do pozostania na rodzimej Ukrainie przebywa przez lat 4 i pół w konserwatorjum muzycznem w Kijowie, doskonaląc się w grze fortepjanowej w klasie prof. Puchalskiego, tamże zaczyna w r. 1916 wydawanie swoich pierwszych prac kompozytorskich. Trzy pieśni (op. 3) do słów własnych kompozytora i szereg utworów fortepjanowych wydaje w Kijowie firma wydawnicza polska Leona Idzikowskiego. Utwory te zwłaszcza wokalne, wprowadzone przez Tad. Leliwę zjednują autorowi uwagę krytyki muzycznej i publiczności. Po powrocie do Warszawy jest przez rok uczniem prof. Michałkowskiego a następnie Józefa Śliwińskiego, poczem uzyskuje p. Władysław Burkath w czerwcu roku 1920 dyplom konserwatorium warszawskiego i rozpoczyna samodzielną pracę wirtuozowską i twórczą. Pierwszą audycję kompozytorską daje niebawem w sali Hermana i Grossmana, następnie udaje się na szereg koncertów polskich za granicę łącznie z p. Stanisławą Korwin-Szymanowską. Koncertuje na Łotwie, w Estonji oraz w Finlandji dając przeważnie programy twórczości polskiej. Jesienią toku 1921 przyjmuje stanowisko profesora gry fortepjanowej w wyższej szkole muzycznej w Lublinie, na którem pozostaje przez 2 lata, uprzednio wykłada przez pewien czas w Instytucie Muzycznym prof. A. Grudzińskiego w Warszawie. Powróciwszy w roku 1923 do stolicy na stałe daje tu ponownie koncert kompozytorski, oraz szereg koncertów: w Poznaniu (1922), w Wilnie (1924) i w Gdańsku (1925-6) W tymże roku otrzymuje pierwszą nagrodę za kompozycje fortepjanowe na konkursie muzycznym T-wa „Lira Polska" w Warszawie'. Ostatnio p. prof. Burkath poświęca się z zamiłowaniem pracy pedagogiczno-muzycznej w własnej klasie fortepjanowej. Z zainteresowania etnologją muzyczną powstała obszerna praca p. prof. Burkatha p. t. „Z badań nad ludową pieśnią Litewską", która drukuje się obecnie w „Przeglądzie



Muzycznym" w Poznaniu. Z utworów na fortepjan kompozytora wymienić należy: Warjacje fortepjanowe (a-moll), Suitę fortepjanową (op. 15), 4 nokturny i długi szereg preludjów. Ostatnio wydane zostały kompozycje konkursowe oraz 2 zeszyty **transkrypcji koncertowych kolend polskich,** niedawno wykonane przez autora na koncercie Kapeli Ludowej w Warszawie. **Pieśni** napisał p. Władysław Burkath dotąd 16, wszystkie do własnych tekstów, a mianowicie cykle: op. 3 „Cieniom narzeczonej", op. 8 i 10 „Trzy fotografje", op. 18 „Morze" i wiele innych. Pieśni wydane są przeważnie u Leona Idzikowskiego i Gebethnera. W tece kompozytora pozostaje jeszcze szereg kompozycji instrumentalnych i organowych, dotąd nie wydanych. Ostatnio, w sezonie bieżącym odbywał p. Burkath szereg koncertów pedagogicznych, połączonych z odczytami w Gdańsku, w Nowogródku, w Wilnie i innych miastach.



WIEDZA MUZYCZNA



NauKa harmonji,
Powtórka leKcji pierwszej.

P. Czego uczy nas harmonja? O. Harmonja uczy budowania akordów i łączenia ich ze sobą. P. Co nazywamy akordem? O. Akordem nazywamy równoczesne brzmienie więcej niż dwóch tonów. P. Z ilu tonów składa się trójdźwięk? O. Z trzech. P. Jak się nazywa najniższy ton trójdźwięku ? O. Zasadą. P. Z jakich interwalów

składa się trójdźwięk? O. Z zasady, tercji i kwinty. P. Ile rodzajów trójdźwięków poznałeś? O. Cztery. P. Wymień! O. Trójdźwięk wielki czyli durowy, trójdźwięk mały czyli molowy, trójdźwięk zmniejszony i trójdźwięk zwiększony. P. Z jakich interwalów składa się trójdźwięk durowy? O. Z zasady, wielkiej tercji i czystej kwinty. P. A trójdźwięk molowy? O. Z zasady, małej tercji i kwinty czystej. P. Z jakich interwalów składa się trójdźwięk zmniejszony? O. Z zasady, małej tercji kwinty zmniejszonej. P. A trójdźwięk zwiększony? O. Z zasady, wielkiej tercji i kwinty zwiększonej. P. Jakie trójdźwięki znajdujemy w gamie durowej? O. Na stopniu I, IV, V, trójdźwięki durowe, na stopniu II, III, VI, trójdźwięki molowe, na stopniu VII, trójdźwięk zmniejszony. P. Jak nazywamy trójdźwięk I stopnia? O. Tonicznym. P. A IV stopnia? O. Subdominantowym. P. A V stopnia? 0. Dominantowym. P. Jak nazywamy trójdźwięki 1, IV i V stopnia? O. Trójdźwiękami głównymi. P. Co stanowią one razem wzięte ? O. Trjadę muzyczną. P. Na czem polega ważność trjady? O. Na tem, że w trjadzie zawarte są wszystkie stopnie gamy. P. Udowodnij! O. Stopień pierwszy znajdujemy w trójdźwięku tonicznym i subdominantowym, stopień drugi w trójdźwięku dominantowym, stopień III w tonicznym, stopień IV w subdominantowym, stopień V w dominantowym i tonicznym, stopień VI w subdominantowym, stopień VII w dominantowym. P. Jak nazywamy trójdźwięki stopnia II, III, VI i VII? O. Trójdźwiękami pobocznymi. P. Jakie trójdźwięki znajdujemy w garnie molowej harmonicznej? O. Na I stopniu trójdźwięk molowy, na II zmniejszony, na III zwiększony, na IV molowy, na V durowy, na VI durowy, na VII zmniejszony. P. Jakie trójdźwięki wchodzą w skład trjady muzycznej gamy molowej? O. Trójdźwięk molowy I stopnia, molowy IV stopnia i durowy V stopnia. P. Na których stopniach gam durowych i molowych występują trójdźwięki durowe? O. Na stopniu I, IV, V w dur i V, VI w moll. P. Na których stopniach gam durowych i molowych występują trójdźwięki molowe? O. Na stopniu II, III, VI w dur i I, IV w moll. P. Gdzie występują tródźwieki zmniejszone? O. Na stopniu ANI w dur. II i VII w moll. P Gdzie występuje trójdźwięk zwiększony? O. Na III stopniu w moll.

Odpowiedzi na zadania.

CDla własnej kontroli uczących się będziemy odtąd podawali odpowiedzi na zadania, zawarte w poprzedniej lekcji. Korzystać z tego należy w ten sposób: zadania opracować natychmiast po przerobieniu lekcji, zapisać wypracowanie, następnie po otrzymaniu lekcji następnej **przed** przystąpieniem do jej wyuczenia się — przeprowadzić kontrolę. Jeżeli błędów jest zbyt wiele **powtórzyć** dokładnie lekcję poprzednią, opracować zadanie samodzielnie, ponownie skontrolować a dopiero wtedy przystąpić do następnej lekcji. Kto inaczej postępować będzie nie osiągnie z pracy swojej żadnej korzyści).

Zadania:

1. Na tonie es, g, a, b, d, e, lis, h, zbudujmy trójdźwięki wielkie.

Odpowiedź:

1. es g b — g h d — a cis e — b d f — d lis a — e gis h — lis ais cis — h dis fis.
2. Na tonie as, fis, h, des, c, ges, zbudujmy trójdźwięki małe.
2. as ces es — lis a cis — h d fis — des fes as — c es g —- ges hes des.
3. Na tonie a, d, f, h, zbuduj trójdźwięki zmniejszone.
3. a c es — d f as — f as ces — h d f.
4. Na tonie fis, c, gis, h, zbuduj trójdźwięki zwiększone.
4. fis ais cisis — c e gis — gis his disis — h dis fisis. .
5. Nazwij toniczny trójdźwięk z H, Ces, G, As, f, b, a, des.
5. h dis fis — ces es ges — g h d — as c es—- f as c — b des f — a c e — des fes as.
6. Nazwij trójdźwięk dominantowy z D, B, F, Cis, f, g, as.
6. a cis e f a c — c e g — gis his dis — c e g — d fis a — es g b.
7. Nazwij trójdźwięk subdominantowy z Es, C, A, Des, e, fis, g, es.
7. as c es — f a c — d fis a — ges b des — a c e — h d fis — c es g — as ces es.
8. Nazwij trjadę muzyczną z C, G, A, F, Es, As, Ges, Ces, h, fis, g, es, a, d.

8 Trj.-ida z:

c	= T — (‘ P gr	S = f a c	D = g h d
G	= T = g h d,	S = c e g	D = d fis a
A	= T = a cis e,	S = d fis a	D = es gis h
F	= T = J a c,	S = bdf	D = c e g
Es	= T = es g b,	S = as c es	D -bdf
As	= T = as c es,	S = des f as	D = es g b
Ges	= T = ges b des,	S = ces es ges	D = des f as
Ces	= T = ces es ges,	S — fes as ces	I):= gesbdes
h	= T = h d fis,	S = egh	IV= fis ais cis
fis	= T = fis a cis,	s = h (I fis	I) = oiseisgis
g	— T = g b d.	s — c es g	D = d fis a
es	= T = es ges b.	s = as ces es	1):= b d f
a	= T = a c e,	S:= d f a	D:= e gis h
d	=-.T = d f a,	S = g b d	D = a cis e.

9. W jakich gamach i na których stopniach występują następujące trójdźwięki: es g **b**, es g h, as c es, g b d, f a c, cise g, f a cis
9. es g b =Trójdźw. dur — T — w Es
S — w B
D — w As
D — w as
VI — wg

es gh =Trójdź. zwiększony = III— w c

as ces =Trójdźwięk wielki = T — w As
S — w Es
D — w Des
D — w des
VI — w c

g b d = Trójdźwięk mollowy — T — wg
S — w rl
II — w F
III — w Es
VI — w B

1 a c = Trójdźwięk dur = T — w F
S — w- C
D — w B
D — w b
VI — w a

cis e g = Trójdźwięk zmniej.= VII — w D
II — w h
VII - w d

f a cis = Trójdźwięk zwiększ.= 111 — w d

10. Nazwij trójdźwięki poboczne z H, F, D, d,es,
10. FI = II — cis e gis
III — dis fis ais
VI — gis h dis
VII — ais cis e

F = II - g b d
III - a c e
VI — d f a
VII — e g b
D = II - e g h
III - fis a cis
VI — h d fis
VII - cis e gis
d = II - egb
III — fis a cis
VI - b d fis
VII - cis e g
es = II - f as ces
III - ges b d
VI - c es g
VII - d f as
t = II - g b des
III - as c e
VI - des f as
vn - egb

'11. W którym trójdźwięku trjady znajdziesz stopień gamy II, VII. V, VI, IV.

'11. II w D, VII w D, V w D i T, VI w S, IV w S.

LeKcja druga.

Trójdźwięki, których zasady są oddalone od siebie o kwintę lub o kwartę mają jedną nutę wspólną. Stosunek ten. zachodzi pomiędzy T a S, pomiędzy T a D, pomiędzy S a T, pomiędzy D a T, pomiędzy VI a II, II a VI, III a VII, VII a III stopniem. Oto przykłady:

Dur Moll

I V II VI I V II VI

I IV VII III I IV VII III
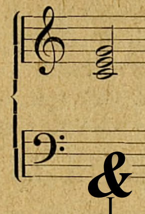
Trójdźwięki oddalone od siebie o tercję lub sekstę mają dwie nuty wspólne. Stosunek ten zachodzi pomiędzy: T a III, T a VI, S a II, S a VI, D a III, D a VII.

I III I VI IV VI IV II V VII V III

Trójdźwięki oddalone od siebie o sekundę nie mają nut wspćiych np.:

V VI

Do ćwiczeń w łączeniu akordów czyli w harmonizowaniu używamy harmonji czterogłosowej. Gdybyś teraz już chciał wiedzieć, dlaczego tak jest, musiałbym zbyt daleko odejść od przedmiotu dzisiejszej lekcji, pozostawmy więc to na przyszłość. Ponieważ mówiliśmy dotychczas o trójdźwiękach — a więc o akordach, składających się z trzech tonów równocześnie brzmiących — trzeba w czterogłosowej harmonji jeden z tonów trójdźwięku zdwoić. Do zdwojenia najlepiej nadaje się zasada, mniej kwinta a najmniej tercja. Powody, dla których tercja do podwojenia się nie nadaje, poznasz też później. W pisaniu trójdźwięków czterogłosowo używamy dwu systemów linjowych — w górnym piszemy nuty w kluczu wiolinowym — w dolnym zaś w kluczu basowym:



W powyższym przykładzie widzisz trójdźwięk T z C użyty czterogłosowo. Zasada trójdźwięku c^1 jest zdwojona w basie. Poszczególne głosy czterogłosowej harmonji mają swoje nazwy: najwyższy głos nazywa się sopran, pod nim leży alt, pod nim tenor — najniższy to bas. Sopran i bas nazywami głosami skrajnemi, alt i tenor głosami środkowemi

sopran
alt
tenor } środkowe
głosy skrajne
bas

Najwyższy głos, — sopran — który powstaje z połączenia szeregu akordów nazywamy też nielodją.

Każdy trójdźwięk, użyty czterogłosowo, występuje w trzech pozycjach. Ponieważ najlepiej do zdwojenia nadaje się zasada trójdźwięku — będziemy wyłącznie ją stale na razie zdwajali, pisząc ją w basie. Trójdźwięk może być użyty w pozycji oktawy, tercji lub kwinty. Zależy to od interwalu, jaki tworzy bas ze sopranem, przyczem oddalenie faktyczne sopranu od basu nie gra żadnej roli w nazwaniu pozycji:

1 2 3

i8 P p

W przykładach powyższych mamy w basie zasadę w przykładzie pierwszym w sopranie oktawę z tąd nazwa: pozycja oktawy, w 2. przykładzie w sopranie jest tercja e a więc pozycja tercji, w 3. przykładzie w sopranie mamy kwintę g — a więc pozycja kwinty. Materjał z którego te trzy pozycje tworzymy zostaje stale ten sam: trójdźwięk toniczny z C: c e g ze zdwojoną w basie zasadą c.

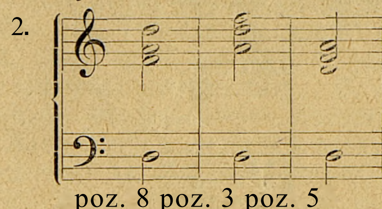
Dla lepszego zrozumienia i wprawy napiszemy jeszcze kilka trójdźwięków we wszystkich trzech pozycjach:

Przykład 1. Trójdźwięk f a c z powtórzoną w basie zasadą f:

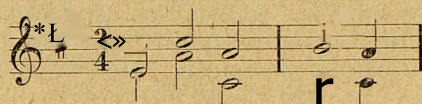
1.

poz. 8 3 5
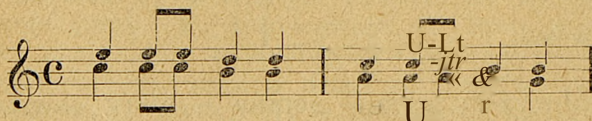
Przykład 2. Trójdźwięk d f a z powtórzoną w basie zasada d:
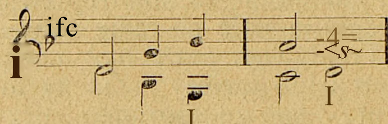


Przed przystąpieniem do właściwych ćwiczeń w łączeniu akordów musisz zapoznać się jeszcze z ruchem głosów. Jeżeli dwa głosy równocześnie wznoszą się lub opadają ruch ;en nazywamy ruchem prostym.



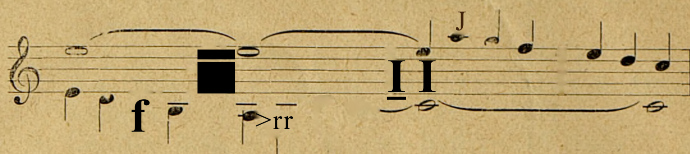
Jednym z wypadków ruchu prostego jest rucli równoległy, który powstaje wtedy, gdy dwa głosy wznoszą się lub opadają stale w odległości tego samego interwalu:



Jeżeli jeden głos wznosi się a drugi równocześnie opada, lub przeciwnie jeżeli jeden opada a drugi się wznosi, ruch ten nazywamy ruchem przeciwnym;



Jeżeli jeden głos pozostaje na miejscu (na tym samym tonie) a drugi w tym czasie wznosi się lub opada, ruch taki nazywamy ruchem ubocz nym:



Ze względu na ważność wiadomości poruszonych w dzisiejszej lekcji i na to, że chcemy dać możność dokładnego opanowania Ci tego, lekcję dzisiejszą kończymy — zadając Ci do opracowania następujące zadania.

Zadania.

1. Do trójdźwięku b d f wyszukaj trójdźwięki mające z nim jedną a następnie dwie nuty wspólne. To samo poszukaj dotrójdźwięku es gb, f as c, g h d, a c e, e gis h.

2. Napisz czterogłosowo w 3 pozycjach : a cis e, ges b des.

Napisz trjadę muzyczna, we wszystkich pozycjach z: C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, F, B, Es, As, Des. Ges, Ces, Fes, a, e, h, fis, cis, gis, dis,ais, d, g, c, f, b, es, as, des.

WsKazówKi.

Zadania powyższe napisz na zeszycie nutowym Przystąp do pracy dziś jeszcze — praca żmudna lecz konieczna. Staraj się na pamięć nazywać trójdźwięki w różnych pozycjach. Rób też następujące ćwiczenia: napiszemy trójdźwięk czterogłoso użyty, graj z Twoimi kolegami np. 4 klarnety B, lub trąbki B, lub 4 waltornie F. Pamiętaj jednak, że wszystkie cztery instrumenty muszą być tego samego stroju!

BE Kronika muzyczna

Karol Szymanowski dyreRtorem Konserwatorium.

Wybitny muzyk polski i kompozytor, Karol Szymanowski, został mianowany przez ministerstwo oświaty dyrektorem konserwatorjum w Warszawie.

Mieczysław ZiółKowsKi w Ameryce.

Dnia 16 stycznia 1927 r. w sali „Kimball Hall“ o godzinie 8.15 wieczorem odbył się koncert pana Ziółkowskiego o programie bardzo bogatym, na który złożyły się dzieła: Chopin — Nocturne C-minor op. 48 Nr. 1; Balladę g-minor op. 23; Sonata A-major. M. Ziółkowski — Tatry (Mountain Fantasie); Menuet, Forlichter. Paderewski — Cratovienne Fantastiąue. Schubert-Liszt — Erlkoenig. Liszt — Rhapsodie Nr. 12. Prasa wyraża się pochlebnie o jego grze fortepjanowej.

Adam Sołtys: Trzy Pieśni.

Nakładem G. Seyfartha, Lwów — wyszedł w skromnej, lecz wykwintnej szacie zeszyt pieśni Adama Sołtysa. Zawiera on „Przyjście" (rok powstania 1916), „Poranny ptaszek śpiewa" (1925) i „Przedwiośnie" (1912). Dają one więc pewnego rodzaju skrócony przekrój twórczości tego najwybitniejszego z młodych kompozytorów polskich, wykazując zarazem bezwzględnie jasno zakreśloną silnie wznoszącą się linję rozwoju. Przebogatem swem uzdolnieniem muzycznem uchwycił trafnie i zamknął kompozytor delikatną lirykę Staffa, Tagorego i Hoffmansthala w subtelnych barwach swej nastrojowej- melodyki. Melodje te są nawskroś oryginalne i wymagają swobodnego wykonania szczególnie pod względem tempa. Nadzwyczajnie silny zmysł dźwiękowy Adama Sołtysa objawia się w czarującej harmonice, mieszającej w interesujący sposób elementy stare z nowymi i najnowszymi, lecz tak, że tonalność jest przeważnie zachowana mimo odważnych dygresji, które chronią przed banalnością. Dykcja poetyczna jest pod każdym względem mistrzowska. Pieśni te cechuje pozatem osobliwe i trafne ujęcie nastroju, oraz nadzwyczajnie skrupulatne i efektowne -wypracowanie partji wtóru. Istnieją wszelkie warunki, by pieśni te osiągnęły zasłużoną popularność. **Dr. J. K.**

Czasopisma muzyczne

„Echo muzyczne" miesięcznik Chicago III U. S,'A. Rok IV. Styczeń 1927. Nr. 1. Treść: Pomsta Jontkowa, Marja Paruszewska. Psychologia muzycznego modernizmu, Dr.

H. Opieński. Sprawa udziału głosów żeńskich w chórach kościelnych, ks. Dr. Gieburowski. Kpiny z prasy polskiej. Z koncertów. Od redakcji. Wiadomości na czasie. Dodatki muzyczne: Cześć eolskiej ziemi. The Star-Spangled Banner. Uniwersalny samouczek. Cudowne dziecko. Wierszyki i Poezje. 30 Rocznica Tow. Śpiewu. Polska muzyka w przyszłości, S. Kazurò. Popisy szkół muzycznych. Słowniczek znakomitszych muzyków. Czwarta rocznica „Echa Muzycznego". Monologi dla starszych. Reklamy. Wiadomości bieżące /. Ameryki. Odpowiedzi redakcji. Wiadomości bieżące z Polski. Nadesłane dzieła do oceny. Redaktor B. J. Zaleski Chicago.

„Przegląd Muzyczny". Treść Nr. 2: Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów). Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych. Stefanja Łobaczewska (Lwów). Problemat atonalności i Arnold Schönberg. Międzynarodowy konkurs pianistów im. Fr. Chopina w Warszawie. Wł. Burkath (Warszawa), Z badań nad budową muzyczną pieśni litewskiej. Kronika muzyczna. Kronika chóralna. Pisma Sprawozdanie z nut i książek. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

„Muzyka Kościelna", miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Nr. 2. Rok II. Treść: Z. L.: „Motu proprio" a praktyka; Ks. Dr. Gieburowski: „O dzwonach"; Prof. Dr. Adolf Chybiński: „X. Grzegorz Gerwazy Gorczycki na czele kapeli katedralnej w Krakowie"; Wiadomości bieżące; Dział Związku Chórów Kościelnych; Dział organizacyjno-zawodowy; Pisma; Nuty. — Poznań, luty 1927.

KalendarzyK muzyczny

?aarzec.
16-31.

Dniu 16 marcu 1736 r. w Pozzuoli zmarł Giovanni Battista Pergolesi, najgenialniejszy kompozytor włoski, pochodzący ze szkoły neapolitańskiej. Pisał muzykę kościelną: msze, sławne Stabat Mater, hymny, dalej opery, wśród których historycznego znaczenia nabrała jego komiczna opera: „La serva padrona", prócz tego pisał muzykę instrumentalną. Ur. 1710 r. Umarł mając lat 26!

Tegoż dnia 1869 r. w Hamburgu urodził się skrzypek Willy Burmester. Należy do znaczniejszych wirtuozów współczesnych. Działalność kompozytorską rozpoczął opracowaniem krótkich utworów na skrzypce, napisał też serenadę D-dur na kwartet smyczkowy z kontrabasem.

Dnia 17 marca 1862 r. w Nizzy zmarł J. F. E. Haľevy. Pisał opery. Z jego przeszło 30 oper utrzymała się dotąd w repertuarze jego: „Żydówka". Prócz oper pozostawił kantaty, jedno De profundis, chóry męskie, romance, nokturny i jedną sonatę fortepjanową na 4 ręce.

Dnia 18 marca 1844 r. w Tychwinie (w Rosji) urodził się Rimski-Korsakow. Z początku był oficerem marynarki — od r. 1873 był inspektorem wszystkich orkiestr wojskowych marynarki rosyjskiej. Pisał symfonje, poematy symfoniczne, opery, muzykę orkiestralną, kameralną, pieśni na solo i chóry, prócz tego wydał 100 pieśni ludowych rosyjskich i napisał dobry podręcznik do nauki harmonji. Zm. 1908 r.

Dnia 19 marca 1873 r. w Brand (Bawarja) urodził się kompozytor niemiecki Max Reger. Napisał 147 dzieł. Są w tej liczbie dzieła orkiestralne, kameralne, pieśni, chóry, dzieła organowe, fortepjanowe. Zmarł 1916 r.

Dnia 21 marca 1685 r. w Eisenach urodził się Jan Sebastjan Bach, największy kompozytor. Znaczenie jego omówimy w osobnym artykule.

Dnia 25 marca 1784 r. w Mons (Belgja) urodził się F. J. Fètis, sławny uczony, badacz historji muzyki i kompozytor. Pisał dzieła dotyczące historji muzyki, prócz tego dzieła fortepjanowe, kameralne, symfonje, 6 oper i muzykę kościelną. Dla rozumiejących po francusku z korzyścią byłoby przeczytać jego: „Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musiąue militaire et des directeurs d'orcheśtre". Zm. dnia 26 marca 1871 r. w Brukseli.

Dnia 26 marca 1827 r. zmarł we Wiedniu genjusz muzyczny Ludwik van Beethoven. W tym dniu przypada 100-letnia rocznica jego śmierci, obchodzona uroczyście przez cały świat kulturalny. (P. artykuły w dzisiejszym N-rze „M. W.")

Tegoż dnia 1918 r. w Paryżu zmarł Claude Debussy (Debissi) kompozytor francuski, przedstawiciel impressjonizmu muzycznego. Impressjonizm — słowo przeniesione do muzyki z malarstwa. Szczegóły M. W. 7-27.

Dnia 27 marca 1757 r. w Mannheim zmarł Jan Stamitz. (Data śmierci nieścisła. Wiadomo, że dnia 30 marca 1757 r. odbył się pogrzeb). J. Stamitz był twórcą nowoczesnego stylu instrumentalnego. Pozostawił 50 symfonij, muzykę kameralną i koncerty skrzypcowe. W orkiestrę wprowadził rogi (waltornie) i klarnety. Ur. 1717 r.

Tegoż dnia 1851 r. w Paryżu urodził się Vincent dTndy (dędi), pisze opery, dramaty muzyczne, symfonje, poematy symfoniczne. Orkiestry wojskowe powinny przyjąć do swoich repertuarów jego „Chansons et danses" op. 50 napisane na 9 instr. dętych, Prócz tego pisał muzykę kościelną, pieśni, chóry.

Dnia 28 marca 1835 r. w Kazewie urodził się, tegoż dnia 1881 r. w Leningradzie zmarł Modest Mussorgski; pisał opery (Borys Godunow), dramaty muzyczne, utwory orkiestralne, pieśni na solo i chóralne. (Patrz art. prof. Dr J. Reissa „Muz. Wojsk." 10-26).

Dnia 29 marca 1880 r. w Krakowie urodził się Dr. Adolf Chybiński, prof Uniw. lwowskiego, polski uczony, badacz historji muzyki polskiej.

Dnia 31 marca 1873 r. w Reims urodził się Henri Marteau, skrzypek francuski. Pisze muzykę kameralną (ork. wojskowym zwracam uwagę na kwintet klarnetowy op. 13 wydany u Alsbacha i serenadę op. 20 na 9 instr. dętych wyd. u Breitkopfa). Prócz tego napisał chóry, pieśni, koncerty skrzypcowe. Marteau odbywał niedawno podróż artystyczną po Polsce.

Odpowiedzi RedaKcji

P. Por. kapclni. Kuczera 3 pp. Leg. Serdeczne dzięki za pamięć. Prosimy o dalsz,: poparcie, Powodzenia na nowej placówce. Cześć!

P. Kardaszyński 21 pp. Ogłoszone. Serdeczne pozdrowienia. Cześć!

P. st. sierż. Tyszkowski 54 pp. Marsz wystany. Prosimy o poparcie w orkiestrze! Cześć!

Mignon 1(17. Stosując się do życzenia pod takim adresem odpowiadam. Życzony numer wystany. „Zasady muzyki" w opracowaniu tem samem jak byty ogtoszone w „Muzyku" wyjdą w tych dniach w książeczce. Numerów brakujących nie możemy na nowo wydawać. To za wiele kosztuje — a niestety nie wszyscy nasi orkiestranci wojskowi

myślą tak jak Sz. Pan. Jak z listu jednego z naszych przyjaciół dowiedzieliśmy się, są tacy muzycy, którzy mają nadzieję, że „Muzyka" już „nie długo djabli wezmą", a na propozycję, aby sobie zaprenumerowali nasze pismo, odpowiedzieli wręcz, że wolą tego złotego **przepić.** Oto jak myślą niektórzy orkiestranci wojskowi. Czy teraz dziwno panu, że drukujemy tylko tyle, ile nam naprawdę potrzeba? Za dobre słowa dziękujemy. Cześć!

P. st. sierż. Kwiatkowski 9 pp. Leg. Egzemplarze wysłane. Pozdrowienia. Cześć!

P. J. Witkowski 2 p. szwol. Za list dziękuję. Numer dodatkowo wysłany. Za niedopatrzenie przepraszam. Program „. Wiedzy" opracowany do egzaminu (do września 1927) wystarczająco. Ja również nie mam odpowiedzi z tego pułku. Czekajmy. Napiszę ponownie. Nad tamtą sprawą proszę przejść do porządku — kiedyś może i ślepi przewidzą i głusi usłyszą — byle nie zapóźno! Ale to ich rzecz! Cześć!

P. Górecki St. Wadowice. Półroczną prenumeratę „Muzyka" wpisaliśmy. Wysłaliśmy dodatkowo 2 egzempl. Cześć!

P. Wład. Lewański Słonim. „Informator" został wysłany dnia 14 stycznia br. Wysyłamy ponownie. Przeglądanie zadań w toku; po przeglądnięciu wszystkich zadań zawiadomimy Szan. Czytelników o wyniku. Cześć!

P. Por. Sadowski Krotoszyn. Za pieniądze przesłane dziękuję serdecznie. „Muzyka" wysłaliśmy w żądanej ilości. Niestety nr. 1 z 1927 r. zupełnie wyczerpany oddawna. „Informator" również wystany. Za pełne życzliwości poparcie dziękuję i w pracy artystycznej na nowej placówce życzę z całego serca powodzenia. Cześć!

P. Albert Helinan Wilno. Rebusy muszą uledz pewnym poprawkom, inaczej otrzyma się błędne rozwiązanie. Współpracę w tym kierunku chętnie przyjmujemy. Cześć!

P. Al. Brzeziński, 28 pp. Kwotę 6 zł z podziękowaniem otrzymałem. Cześć!

P. Rudnik Franc., 16 pp. Zagadka rozwiązana dobrze. Cześć!

P. Smakouz Fel., 39 pp. Potwierdzam odbiór prenumeraty — żądanego utworu nie mamy na składzie. Cześć!

P. Stark, kplm. 3 p. S. K. Informator został wysłany w 2 egz. natychmiast po zamówieniu. Z pewnością już go WPan Kolega otrzymał. Cześć!

P. Karol Tscheu, Kalisz. Całoroczną prenumeratę z podziękowaniem otrzymałem. Cześć !

P. Franc. Turek, 2 p. s. p. Przesłaną kwotę z podziękowaniem otrzymaliśmy — prenumerata zapłacona do końca czerwca b. r. Cześć !

P. Stefan Mysłowski. Grajewo. Witamy z radością nowego prenumeratora. Nr. 5 za marzec wysyłamy równocześnie.

RozrywKi

Lekcja muzyki.

M a t k a do córki: Widziałam na własne oczy, że cię twój nauczyciel muzyki całował w czasie lekcji. Cóż ty sobie wyobrażasz, że ja będę tyle pieniędzy płaciła za takie umizgi?

C ó r k a: Ależ, mamusiu, właśnie wtedy mieliśmy sześć taktów pauzy.

mm Wolne posady

Do orkiestry 21 pp. w Warszawie potrzebni:
1 skrzypek (solista)
1 klarnecista B lub Es
1 basista B
1 perkusista (jazzband)
na etat zawodowych i jeden kapral nadterminowy, umiejący dobrze jeździć konno (z kawalerji lub artylerji) trębacz do nauki sygnalistów.

Zgłoszenia do kapelmistrza 21 pp. w Warszawie WP. kapitana Szwarca.

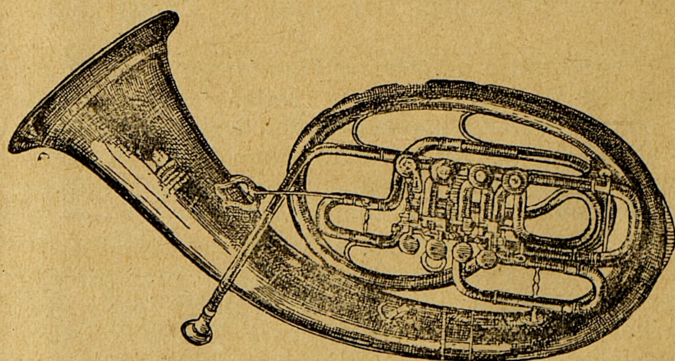
Orkiestra 75 pp. w Królewskiej Hucie przyjmie na etat podoficerów zawodowych:
2 skrzypków (solistów)
1 wiolonczelistę.

Każdy z kandydatów musi znać jeden instrument dęty. Zgłoszenia do kapelmistrża 75 pp.

Do orkiestry 63 pp. potrzebni:
1 skrzypek I (solista)
1 oboista (solista)
1 flecista (solista)
1 klarnecista „Es“ lub „B“
1 basista „Es“ lub „F“

Pierwszeństwo mają muzycy grający na instrumentach smyczkowych. Reflektanci mogą być przyjęci na etat podoficerów zawodowych lub jako kontraktowi.

Zgłoszenia z podaniem warunków nadsyłać pod adresem por. Zygm. Grabowskiego kplm. 63 pp. w Toruniu.



Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego
Grudziądz-Tuszewo.